Teilen seiner Schöpfung tiefere Beziehungen herzustellen (deren feinste eben wieder besser angedeutet als „gesprochen" werden) und vor allem den sich stets vordrängenden Eigenwillen der Teile einzudämmen, um alles in die „epische Linie" einzuordnen. Damit aber betreten wir die äußerste Grenze im Gebiet der Grundformen", denen diese Darstellung gelten sollte[1].

24.

Vigny's „Le cor".

(Ein Versuch immanenter Stilerklärung.)

Von Dr. **Leo Spitzer**, ord. Prof. der roman. Philologie an der Universität **Marburg.**

Schultz-Gora hat (Archiv f. neu. Spr. 53, 67ff.) dem bekannten Gedicht einen Artikel gewidmet, der eine Fülle von höchst verdienstlicher Erudition an das Vignysche Kunstwerk heranbringt, aber im Entscheidenden, in der eigentlichen ästhetischen Erfassung versagt. Der Widerspruch, den seine Deutungen hervorrufen, muß umso stärker sein, als Schultz-Gora seinen Dichter wertet, zensiert, ohne das Werk in seinem Gedankengehalt ganz erfaßt zu haben, ja, indem er an dem Schlüssel, den ihm die zitierte Bemerkung Roustans (La littérature franç. par la dissertation III, 276) gab, willentlich vorbeigeht, sogar sie als „phrasen"haft, „bezeichnend für eine gewisse Art, Literaturdenkmäler zu betrachten" hinstellt. Da nun die Roustansche Betrachtung der Literaturdenkmäler (vor allem in seinem meisterhaften Buch „Précis d'explication française") mit der meinigen vollkommen übereinstimmt, da ich viel von diesem Künstler der Interpretation gelernt habe, so ist es mir eine Ehrenpflicht, die Richtigkeit seiner Deutung auch im vorliegenden Fall zu erweisen: « On a adressé au poème de Vigny intitulé *le Cor* de nombreux reproches. Pourquoi, dit-on, Vigny est-il allé prendre un des épisodes les moins caractéristiques de la *Chanson de Roland*? Pourquoi cette composition si décousue? Pourquoi cette inégalité entre les parties et pourquoi cette absence de lien entre ces parties? Il y a dans toutes ces critiques

[1] Über die Formen der „Großkomposition", die in dem Rahmen dieser Arbeit nicht mehr erörtert werden konnte, unterrichtet unter neuen, literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten, freilich immer im Hinblick auf das große Versepos, die eindringliche, von feinem Formverständnis getragene und auch methodologisch ergiebige Sudie von Felix von Trojan: Handlungstypen im Epos. Die Homerische Ilias (in der Sammlung „Wortkunst", Untersuchungen zur Sprache und Literaturgeschichte, hrsg. v. O.Walzel, 3. Heft, München, Max Hüber 1928). V. T. unterscheidet drei Arten der Großkomposition: den „Parallelismus" von Handlungen gleicher Affektqualität und Zielsetzung, aber verschiedenen Umfanges, ferner die „Schwingung" mit gleichem Affektgehalt, aber verschiedener Zielrichtung (wofür ein glücklicherer Ausdruck zu suchen wäre), endlich den „Kontrast" von Handlungen ungleicher Affektqualität.

Digitized by Google

une erreur initiale: on ne comprend pas que le poème est une 'symphonie' sur le son du cor, qu'il est composé comme une symphonie musicale. Partez de cette idée, et tout s'explique: composition, style, versification, etc.» Einen ähnlichen Gedanken äußert ja auch der Italiener Fubini, wenn er in *Le cor* eine „romantische Sonate" sieht. Schultz-Gora hält dieser Bemerkung entgegen, daß „in Wahrheit nur zwei Teile vorliegen, der eine lyrischer, der andere epischer Natur. Wir sahen oben, daß beide gut zusammengefügt sind und daß die Komposition einen geschlossenen Eindruck macht; das hindert aber nicht, daß der erste Teil zugleich als etwas Besonderes, für sich Dastehendes, empfunden wird und wirkt, an Stimmungsgehalt und Formgebung erheblich höher steht als der zweite und zu den wenigen wirklich schönen Kindern zählt, welche die Muse romantischer Lyrik auf ihrem flüchtigen Rundgang durch Frankreichs Gefilde gebar". Sehen wir von der unter deutschen Romanisten schon fast traditionell gewordenen abschätzigen Haltung der französischen „Halbromantik" gegenüber ab und beschränken wir uns auf das Rein-Philologische, so ist gleich von vornherein als Kardinalirrtum Schultz-Goras festzunageln, daß er ein Stück, das in 4 Teilen vom Dichter geboten wird, als zweiteiliges (I: „lyrische Träumerei", II—IV epische Abschnitte) auffaßt. In Wirklichkeit gibt I die Themen, die in II—IV variiert, paraphrasiert, fortentwickelt werden, I wirkt in II, III, IV in gleicher Weise nach, II—IV bilden nicht eine Einheit gegenüber I, sondern sind jede von I direkt abhängig. Das Motiv der Seele der Abgeschiedenen kehrt in I (*Ames des chevaliers, revenez-vous encore?*), III (in der Rede Turpins), in IV: *Son âme en s'exhalant . . .* wieder. Der *sombre vallée* in I entspricht in III der Kaiser *plus sombre et plus noir que l'orage des cieux*, in IV die *roche noire.* Diese thematische Arbeitsweise erhellt schon aus der Wiederholung des Anfangsverses: *J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois* am Schluß des Gedichts in der Form: *Dieu! que le son du cor est triste au fond des bois!* Sch.-G. geht soweit, dem Dichter nahezulegen, er hätte die ganze epische Erzählung weglassen und in den Schlußvers den Rest einer Strophe fügen sollen, dann „läge ein abgerundetes lyrisches Gedicht vor, welches . . . vielleicht eine noch stärkere Wirkung üben und uns noch tiefer berühren würde" (!). Dieser Ratschlag wäre allerdings gleichbedeutend mit der Amputation des Nervenstrangs unserer Dichtung, eben seiner Thematik. In der Verschmelzung von Epischem und Lyrischem liegt ja gerade das Wesentliche des „poème" Vignys, eine Bezeichnung, die dieser offenbar deshalb an die Stelle älterer Namen wie *ballade* und *conte* setzte, weil er den epischen Charakter nicht allzu einseitig betonen wollte: das Neue des Vignyschen *poème* ist das Hervorgehenlassen des epischen Berichts aus lyrischer Meditation. Bei Roustan a. a. O. finde ich einen Ausspruch von E. Montégut zitiert: « Il faut chercher l'origine de tous

Digitized by Google

les poèmes de Vigny sans exception, non dans l'inspiration, mais dans la méditation. Il n'en est aucun qui soit dû à un tumulte de l'âme: tous sont des résultats d'une réflexion calme et un peu froide. Ils sont nés d'une pensée généralement plus métaphysique que passionnée, ils ont germé lentement, avec quelque inexactitude, et ont connu toutes les vissitudes des générations, lentes et difficiles.» Die Durchführung eines Themas bringt einige der «inexactitudes» hervor, die Schultz-Gora aufgefallen sind, aber die Thematik selber gehört zum Wesen des Vignyschen *poème*, das einen metaphysischen Gedanken symbolisiert[1]. Vigny selbst sah sein unbestrittenes Verdienst darin, «d'avoir devancé in France toutes celles (sc. compositions) de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique ». So müssen wir denn den philosophischen Gedanken suchen, der seinen symbolischen Ausdruck in dem Gedicht gefunden hat. Das kann nun kein anderer sein — jeder Kenner Vignys wird den Gedanken als echtes Vigny-Gut[2] erkennen — als das hoffnungslose Unterliegen des Helden unter einem feindlichen Geschick und die Unmöglichkeit seiner Verständigung mit der Welt, die ihm erst durch den nach dem Tod zuerkannten Ruhm gerecht wird. Man sieht sofort, daß dieser mein Satz zweiteilig ist: und zweiteilig war auch die Aufgabe Vignys, wenn er daran ging, diesen Gedanken zu symbolisieren: er mußte den unterliegenden Helden zeigen — jawohl zeigen: ein optisches Phänomen vor uns darstellen, damit wir die Dynamik des Heldenkampfes erkennen können — und seinen Anruf an die Welt, seinen Nachruhm vor uns klingend machen: ein akustisches Phänomen also bieten. Daß letzteres durch das Horn-Thema geschehen ist, wird unmittelbar einleuchten. Es kann kein Zufall sein, daß der Dichter Anfang (in I) und Ende (IV) seines Gedichtes durch dies musikalische Motiv verbindet und daß auch in III die Deutung des Hornrufs durch Karl den Großen und Turpin im Mittelpunkt steht: der Hornruf des sterbenden Helden, symbolisch genommen für den Verzweiflungsschrei

[1] Vgl. das Kapitel « Le symbolisme de Vigny » bei Baldensperger, A. de Vigny. 1824, also zur Zeit da nach Sch.-G. unser Gedicht entstanden ist, äußerte Vigny: « le regard et la pensée ne sont peut-être qu'une même puissance, dont l'une serait comme le corps et l'autre l'âme. »

[2] Vgl. etwa das von Vigny mit 20 Jahren geplante Julian-Apostata-Drama, das nach seinen Andeutungen geworden wäre, wie Baldensperger (l. c. S. 157) es ausdrückt: « une des modulations les plus douloureuses de la cantilène des hommes: la plainte des bonnes volontés qui s'efforcent dans le vide, dans l'indifférence ou dans l'hostilité — le thème désenchanté des héros qui avaient trop espéré des moyennes humaines. » Dorison, *Alfred de Vigny, poëte philosophe*, S. 117, sagt: « Chez Vigny . . . cette idée générale du dévoûment inutile forme la basse continue d'un chant presque toujours plaintif. » Man denke an die *plainte éternelle* unseres Gedichts.

Digitized by Google

des Helden in der Welt überhaupt, wird von dem Hofwürdenträger falsch, vom Herrscher zu spät richtig gedeutet und erst nach seinem Tod (in IV) wird erkannt: *Son âme en s'exhalant nous appela deux fois*, seine Seele (nicht etwa bloß „er") hat gerufen, d. h. wir, seine Mitwelt, haben den Helden nicht verstanden. Aber dieser Hornruf lebt wenigstens in der Natur weiter — daher einem abendlichen Träumer wie Vigny beim Hören eines Hornrufes das Schicksal des alten Recken wieder erstehen kann — dem Helden bleibt der „Wechsel auf die Ewigkeit", seine Unsterblichkeit ist im Grunde ein Nicht-zur-Ruhe-kommen-können der von der Welt beleidigten, unverstandenen Heldenseele. *L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée*! Man erkennt jetzt schon die unmittelbare Verschweißung des Hornthemas mit dem Ganzen: das Gedicht beginnt rein lyrisch mit einem Ich-Empfinden, das aber unmerklich zu einem Menschheitsthema sich weitet: dem des Helden in der Welt. Der Hornruf ist „an sich" nichts, sondern nur als Symbol für den Anruf des sterbenden Helden an die Welt, die ihn nicht begreift. So sehr Vigny den träumerischen Spaziergänger im Anfang „markiert", so ist ihm diese Haltung nur eine — meisterhaft durchgeführte — Eingangsfiktion, die aus dem Alltag des Einzel-Ich herausführen soll; es handelt sich nicht um Ich-, sondern um Menschheitslyrik wie bei Lamartine und wie bei diesem um lyrische Verschleierung des Generellen: das Augenblickhafte und Gelegenheitsmäßige aller lyrischen Dichtung wird gleich ab initio abgelehnt: vgl. mit Lamartine's Meditation *Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne, Au coucher du soleil, tristement je m'assieds . . .*; *Ainsi, toujours poussés vers de nouveau rivages, . . . Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges jeter l'ancre un seul jour?* (d. h. also nicht „an einem bestimmten Abend", sondern „jeden Abend") Vigny's *Que de fois, seul, dans l'ombre à minuit demeuré, j'ai souri de l'entendre* — ein wiederholtes Erlebnis also, nichts Einmaliges[1]. Also lyrische Durchseelung einer gedanklichen Konzeption! Schultz-Gora ist gleichsam der Fiktion Vignys „aufgesessen", was ich nicht als Tadel für den Philologen, sondern als Lob für den Dichter aufgefaßt wissen möchte; Vigny ist die Verwebung seiner Didaktik mit Augenblicks- und Ich-Lyrik so vollendet gelungen, daß man seinen Eingang ganz als Stimmung, als „Träumerei" auf sich wirken lassen kann. Aber hinter der lyrischen Stimmung steht doch das thematische Gerüst des „Didaktikers". Vigny „träumt" nicht, er denkt und gestaltet seine Gedanken. Wenn

[1] Daß kein einheitlich gesehenes, einmaliges Naturbild vorliegt, zeigt ja auch *montagne d'azur* — kann man das Blau zu Mitternacht (*dans l'ombre à minuit demeuré*) sehen? — Warum soll *pieds adorés* in Lamartines *Lac* übrigens 'süßlich' sein, während *ô pays adoré!* bei Vigny 'mit ganz anderer Kraft' wirken soll? Man muß dem abgebrauchten Wort bei Lamartine die volle religiöse Bedeutung des Anbetens der Füße der Geliebten zurückgeben: diese erscheint ja als überirdisches Wesen (ihre Stimme sind *des accents inconnus à la terre*).

Digitized by Google

also für Schultz-Gora unser Gedicht als erstes und letztes Beispiel einer Träumerei innerhalb der französischen Romantik[1] dasteht, so glaube ich, wird auch dieser Glaube enttäuscht werden müssen: „Soweit ein Franzose überhaupt wachend träumen kann, geschieht es hier" (und Rimbaud ? ?) — Vigny ist wach und überwach, wenn er Zeit findet, seine Themen so geschickt „einzufädeln" und zu verweben[2]. Gewiß ist das Waldhorn ein typisches Requisit deutsch-romantischer Dichtung[3], aber der Vergleich mit Tieck und Eichendorff hat doch hier gar nichts zu suchen, da dies Waldhorn von Vigny bewußt und von vornherein symbolisch gefaßt ist. Es ist auch keinesfalls so, daß Abschnitt I „rein lyrisch", der Rest „rein episch" wäre, sondern das *poème* ist eine Meditation, d. h. lyrisches Sinnen über Menschheitsfragen, wobei die episch-dramatische Handlung Ewiges versinnbildlicht: *Le cor* ist nie und nimmer eine Ballade, die die Roland-Historie neugestalten soll, oder eine anschauliche Schilderung der Pyrenäenlandschaft (womit alle historischen und geographischen Bezüge, die Schultz-Gora an das Gedicht heranbringt, von vornherein ausscheiden müssen). Daß eine Zergliederung wie die hier folgende überhaupt möglich ist, spricht sehr gegen die „träumerische" Auffassung Schultz-Goras, der einen ihm gefühlsmäßig gut liegenden Teil des Ganzen mit Unrecht aus diesem herausisoliert.

Wenn von thematischer Arbeit die Rede ist, wird man sich fragen, ob denn das Hornthema im Lauf des Gedichts umgebildet wird? Antwort: Ja. In I freut sich der Dichter noch am Klang des Instruments (*J'aime . . .*), er ist geteilter Stimmung (*j'ai souri de l'entendre, et plus souvent pleuré*), wobei die melancholische schon vorherrscht

[1] Sch.-G. spricht selbst auf S. 86 von der 'Gefahr, daß der Eindruck von etwas zu Künstlichem und daher Verstandesmäßigem erzeugt wird', die vermieden worden sei durch die zwei Apostrophen an die Pyrenäen (*O montagne d'azur! . . .*) und an die Seelen der Ritter (*Ames des chevaliers . . .*), in denen Vigny sich als 'echten Lyriker' in der Art Goethes erweise, 'der in der Unmittelbarkeit seiner Inspiration Verschiedenes unausgesprochen läßt' — und an anderer Stelle will Sch.-G. 'eine ganz von Rhetorik freie Sprache' in unserer Dichtung vorfinden. Nun, wenn es je Rhetorik in der frz. Lyrik gibt, so haben wir solche in der Apostrophe der Natur, diesem seit der Renaissance, Rousseau und besonders der Romantik in der frz. Dichtung heimischen Stilmittel, das für den Romantiker das Gegenüberstehen des Menschen einer feindlichen oder fremden Natur andeutet (vgl. für Vigny das Gedicht *Moïse*). Die 2. Apostrophe ist schon sanfter, gemäßigter, träumerischer — es handelt sich fast um eine 'rhetorische' Frage: 'Sind die Schatten der Helden Realität?'

[2] Die thematische Arbeit findet sich übrigens schon bei Lamartine, von dessen « Isolement » Roustan, *Précis*, S. 366, sagt: « il [Lam.] compose comme un musicien qui orchestre une symphonie. »

[3] Aber auch der französischen Romantik (vgl. den Hornruf im *Hernani*). Vigny hat selbst in seiner Akademierede gesagt, die Romantik « avait toujours exprimé le sentiment mélancolique produit dans l'âme par les aspects de la nature . . ., par la majesté des horizons et les bruits indéfinissables des belles solitudes. »

Digitized by Google

(*un cor mélancolique et tendre*): dasselbe Horn kann ja verschiedene Melodien blasen, den Todeskampf der Hindin[1] oder Jägers Abschied, also Trauriges wie Fröhliches; zum ehernen Klang (*voix d'airain*) des Horns können sanfte Töne hinzutreten (*l'harmonieux grelot du jeune agneau qui bêle*), aber auch ernste und volle (die *éternelle plainte* der Kaskade). Zum Schluß aber ist der Dichter eindeutig traurig: *Dieu! que le son du cor est triste au fond des bois!*: warum? Er hat eben über das Wesen des Helden und seiner Unsterblichkeit nachgedacht. Die Tatsache, die in dem vorhergehenden Vers ganz kurz und lapidar als historischer Sachverhalt der Rolandsgeschichte gegeben ist: *Son âme en s'exhalant nous appela deux fois*, also die Tatsache des vergeblichen Rufs des noch lebenden Helden an die Menschheit, gestattet dem Dichter nur den unvermittelt herausbrechenden, schneidend-traurigen Stoßseufzer: *Dieu! que le son* . . . Was sich ihm anfangs als lieblich-zarte, wenn auch melancholische und von „ewiger Klage" umrauschte Abendmelodie geboten hatte, enthüllt sich zum Schluß als Erinnerung an tragischen Tod, als Melodie der menschlichen Lebensdämmerung.

Jetzt versteht man auch die Haltung des Erzbischofs Turpin in III, die Schultz-Gora zu herbstem Tadel veranlaßt hat: „Nun wird in A III erzählt, wie Turpin den Kaiser auf feurige Wolken aufmerksam macht und sagt: « Suspendez votre marche; il ne faut tenter Dieu». Die feurigen Wolken bedeuten nach Turpin den Vorbeizug von Seelen Verstorbener. Zugleich sieht man Blitze aufleuchten und vernimmt den aus der Ferne kommenden Klang eines Hornes. Der Kaiser stutzt, hält sein Roß an und fragt: « Entendez-vous? » Jetzt sollte man nach den voraufgegangenen ernsten Worten erwarten, Turpin wäre auf den Gedanken gekommen, daß jene Seelen gefallenen christlichen Kriegern angehören könnten, und daß es Roland sein möchte, der in höchster Bedrängnis das Horn bliese. Statt dessen antwortet er ganz harmlos:

. . . 'Oui, ce sont des pasteurs,
rappelant les troupeaux épars sur les hauteurs,
. . . ou la voix étouffée
du nain vert Obéron, qui parle avec sa fée.'

Durch diese Antwort läßt sich auffallenderweise Karl immerhin so weit beruhigen, daß er weiterreitet, und erst ein erneutes Erklingen des Hornes bringt ihn zur Umkehr. Das ist, gelinde gesagt, eine sonderbare, nicht leicht zu verwindende Unebenheit". Daß dem kritisierenden Philologen nicht bang wurde bei dem Tadel, den er so leichthin über

[1] Ich sehe in [le cor] *chante les pleurs de la biche aux abois* keine 'alliance de mots', keine 'schwach oxymorische Verbindung' — das Waldhorn kann klagen, d. h. in seinem Ton den Todesruf der Hindin nachahmen — das verendende Wild ist eine Vorandeutung des Todes der '*mort des paladins antiques*'.

Digitized by Google

einen von ihm selbst so hochgeschätzten Dichter aussprach! Er hat nicht beachtet, wie Turpin geschildert ist:

> Assis nonchalamment sur un noir palefroi
> Qui marchait revêtu de housses violettes,
> Turpin disait, tenant les saintes amulettes . . .

Schultz-Gora haben nur die Adjektiva *violettes* und *saintes* interessiert: bei jenem könne man an das Violett der Kleidung von Bischöfen denken, „das nun hier auch auf die Decken des Zeltes ausgedehnt wäre, aber vielleicht liegt einer der Fälle vor, in denen die Kolorierfreudigkeit der Romantiker Farbenbezeichnungen gebraucht, die wenig passend oder doch weit hergeholt erscheinen" — nein, das Violett der Schabracken des erzbischöflichen Pferdes ist einfach komisch gemeint und wirkt auch so: Turpin ist für Vigny der (wahrscheinlich feiste) Hofprälat, dessen Aufgabe ist, am Hofe in pompösem Staat einherzuziehen und klerikalen Hokuspokus zu machen. Daß er gezeigt wird *tenant les saintes amulettes*, rechtfertigt diesen meinen drastischen Ausdruck: zu erklären ist nicht *saintes*, sondern *amulettes*: Vigny sagt *amulettes* statt *reliques*, weil er das Priestertum der Christen hier als Spielart eines naiven Schamanentums ausgibt (wie er anderswo meint, die christliche „Gnade" sei nur ein anderer Ausdruck für „Schicksal"). Es ist nicht mit Schultz-Gora zu übersetzen „indem er die Hand an die Amulette hielt" — sondern einfach „die Amulette haltend" (als seine Attribute, die ihn offiziell als Würdenträger der Kirche bezeichnen[1]). Vor allem aber hat Schultz-Gora nicht das Adverbium *nonchalamment* beachtet: dem — nach meiner Annahme — feisten Pfaffen ist im Grunde alles Heroische auf Erden fremd und gleichgültig: er kann gar nicht den Gedanken fassen, den Schultz-Gora von ihm erwartet, daß jene Seelen der Verstorbenen die Rolands und seiner Helden wären[2], dazu ist er viel zu sehr wohlversorgter Staatsbeamter, der über sein Ressort nicht hinausgehen darf: er sieht als richtiger 'Spezialist' nur die zweimal zwei Blitze, hört nicht die zwei Hornstöße, er achtet zwar auf Zeichen und Wunder des Himmels, weil das zu seinem Beruf gehört (zu seinem Beruf — so könnte man im Sinn Vignys sagen — als Augur). Seine

[1] Man beachte die metrische Ironisierung des *tenant*, das inhaltlich zum 2., metrisch zum 1. Halbvers gehört: *Turpin disait, tenant / les saintes amulettes*: man sieht den ganz in äußerer Schaustellung aufgehenden Prälaten. Vigny verwendet ähnliche Kunstmittel dort, wo er Unharmonie malen will: *Et, de ses pins, dans l'onde, il vint briser la cime* (zerbrechen!), *Et prête à fuir, l'armée à ce seul pas balance* (Überraschungseffekt!), *Dieu! que le son du cor est triste au fond des bois* (schneidender Ton der Verzweiflung).

[2] Daß diese Deutung aus den Zeichen, die er sieht, sich für den Leser ohne weiteres als die richtige ergibt, verstärkt die Dämonie dieses Undämonischen, über dessen Kopf hinweg sich Zeichen und Wunder ereignen, deren Sinn er doch nicht enträtselt. — Sollte für Vigny der Name *Turpin* (zu *turpitude* usw. bezogen) der Anlaß zu dieser fast parodistischen Gestaltgebung gewesen sein?

Digitized by Google

Aufgabe besteht darin, die Angst vor den unbegreiflichen Ratschlüssen des Himmels zu nähren: *Suspendez votre marche: il ne faut tenter Dieu*; man hört das Lügenhafte seines Tonfalls: *Par Monsieur saint Denis, certes ce sont des âmes . . .* — er weiß eigentlich nichts Bestimmtes, aber wo auf Erden der Todesschrei des Heros ertönt, da verniedlicht er ihn, seiner fetten Lebensanschauung gemäß, ins Idyllisch-Bukolische: daher seine Antwort: *Oui, ce sont des pasteurs . . . ou la voix étouffée Du nain vert Obéron qui parle avec sa fée.* Die das Transzendente und Ewige sehen sollten, erkennen im heroischen Verzweiflungsschrei nur Berufs- oder Triebhandlungen (daß Oberon grün ist, gehört zur Farbenphantasie nicht des romantischen Dichters, sondern des romanesken Kirchenfürsten und charakterisiert diesen wie das *sa fée* — er nimmt eben als selbstverständlich an, daß ein Waldgeist zweisam durch das Leben gehe, wie sollte es im Geisterreich auch anders zugehen, als im Lager, wo der Soldat mit *sa bergère* charmuziert ?). Ob Schultz-Gora Recht hat mit seiner Vermutung, das Auftreten Turpins auf dem Rückzug neben Karl sei dem Pseudo-Turpin entnommen, weiß ich nicht — aber sicher ist, daß Vigny dort nicht die komische Rolle seines Turpin gefunden, sondern sie selbst erdichtet hat: Turpin ist der unheroische, ewig danebengreifende Bureaukrat oder Staatskrippenesser, der schließlich auch von seinem eigenen Herrn nicht ernst genommen wird. Karl, der kritische Herrscher, hat einen weiteren Horizont, er hört den Hornruf und deutet ihn richtig, läßt sich von der Weissagung des Auguren nicht beeinflussen, aber seine Hilfe kommt eben zu spät — weil der richtige Held erst in articulo mortis die Menschheit anruft und weil eben hienieden der Held von der irdischen Macht bei Lebzeiten im Stich gelassen wird. Das Widerspiel zwischen dem komisch parodistischen Hofprälaten und dem ernsthaft besorgten zu spät kommenden Herrscher zeigt an zwei typisch herausgegriffenen Beispielen das Verhalten der Welt zum Helden. So wird sich auch erklären, warum — was Schultz-Gora, der doch unser Gedicht des öfteren im Zusammenhang mit der Chanson de Roland betrachtet, nicht erwähnt — dem dreifachen Olifant-Blasen Rolands in dem afrz. Gedicht bei Vigny nur ein zweimaliges entspricht: ein erstes Blasen, das dem Turpin-Teil der Menschheit unverständlich bleibt, und den Karl-Teil aufhorchen macht, ein zweites, das schon der Todesruf ist (es könnte aber überhaupt das das ganze Gedicht durchziehende duale Konstitutionsprinzip die Erklärung auch dieses Details liefern). Übrigens sind Turpin und Karl der Große nur die Höchstgestalten unter den Zeitgenossen: das Gros der Soldaten widmet sich während des Todeskampfes Rolands lauter und lärmender Lustbarkeit. Schultz-Gora hätte, statt sich darüber als Provenzalist zu entrüsten, daß Vigny sich erlaubt, im 8. Jahrhundert Troubadours den Adour besingen zu lassen („grenzt die Vorstellung . . . ans Ungeheuerliche", „es bleibt doch sehr zu bedauern, daß

Digitized by Google

er . . . den bösen Flecken nicht getilgt hat"), auf die dramatische Gegensatzwirkung der Strophe hinweisen sollen:

> L'armée applaudissait. Le luth du troubadour
> S'accordait pour chanter les saules de l'Adour;
> Le vin français coulait dans la coupe étrangère;
> Le soldat, en riant, parlait à la bergère.

Die französische Lagerlustigkeit steht in schreiendem Gegensatz zum Todeskampf Rolands, die Troubadourlaute zum Rolandshorn, die lustigen Klänge zu den (Trauer)-Weiden (biblische Erinnerung!). Es ist die Verständnislosigkeit der Masse dem Helden gegenüber gestaltet als Verständnislosigkeit französischer Menschen. *Roland gardait les monts*; *tous passaient sans effroi* — den ersten Halbvers fasse ich als erlebte Rede: das Heer fühlt sich von Roland beschützt — der Held stirbt in Wirklichkeit.

Wieso fällt eigentlich Roland von der Höhe seines Sieges in II herab? Karl denkt an Verrat (*il craint la trahison*) und spricht vom *sol trompeur de l'Espagne*. Schultz-Gora zeigt, daß Vigny an erster Stelle ursprünglich geschrieben hatte: *Il redoute en secret les trahisons du Maure*, was durch die Reimbindung mit dem folgenden Vers, der einer Besserung unterworfen wurde, abgeändert werden mußte. Schultz-Gora scheint in diesem Verwischen der ursprünglichen Bestimmtheit einen Mangel zu sehen („Indessen weiß man doch nicht recht, wie man sich den Verrat zu denken hat") — ich glaube, es hat keinen Sinn, aus Rolandslied, Pseudoturpin usw. die verschiedenen Möglichkeiten des Verrats (Ganelon usw.) herauszukombinieren. Die Undeutlichkeit wird von Vigny gewollt sein: sein Held Roland stirbt infolge Verrat (von wem der geübt wird, ist gleichgültig — genug, daß er geübt wird!), weil eben der Held in dieser Welt verraten wird — der Held schreitet auf trügerischem Boden, der nun einmal unbestreitbare Pessimismus Vignys räsonniert nicht viel, sondern nimmt den Verrat als selbstverständliche Gegebenheit. Nicht umsonst ist dieser Teil III der ausgedehnteste: er ist es ja, der den Dichter so eindeutig-traurig macht, daß er in IV den erwähnten Stoßseufzer laut werden läßt: Teil III zeigt „des Helden Erdenwallen". Damit daß zum Schluß (in IV) der Bureaukrat den tragischen Sachverhalt zu verkünden hat (*Son âme en s'exhalant* . . . mit dem selbstbeschuldigenden *nous appela deux fois*), wie so oft eine Bureaukratie noch mit der Berichterstattung über die Dinge, bei denen sie versagt hat, betraut wird, macht diesen Abschluß umso bitterer. Daß die Tragik des die Menschheit anrufenden und nicht von ihr gehörten Helden für Vigny der eigentliche Sinn seines Gedichts ist, ergibt sich aus dem Titel *Le cor*. Das Hornblasen des sterbenden Roland — das ist der Anspruch auf Hilfe, den der Held, der Genius an die Menschheit vergeblich stellt, und der nur in Form von Ruhm und Unsterblichkeit nach dem Tod des Helden weiterlebt.

Digitized by Google

Wir haben nun das Akustische an der Symbolik unseres Gedichts genügend abgehandelt, um zum Optischen übergehen zu können: die optische Erscheinung, die, wie oben bemerkt, berufen ist, das Schicksal des unterliegenden Helden zu zeichnen, ist, wie auch das französische Wort *succomber* (das in unserem Gedicht übrigens nicht vorkommt) und das deutsche *unterliegen*, nahelegen, das Erdrücktwerden von einer Moles mit ihrer brutalen Schwere: *Tous deux* (Olivier und Roland) *sont écrasés sous une roche noire.* Dieses Motiv des Felsens, der die Helden begräbt, durchzieht nun ebenso das Gedicht wie das Hornmotiv — aber so daß eine Art Teilung eintritt: in I erscheinen beide Motive, das akustische wie das optische, in einer noch näher zu erörternden Abwechslung, in II behauptet das optische das Feld, in III das akustische, in IV ist wieder das optische sehr deutlich: *Turpin, n'as -tu rien vu dans le fond du torrent? — J'y vois deux chevaliers* — wobei man die letzten zwei Zeilen des Gedichts mit ihrer schneidendbitteren Wirkung als Teil V streng genommen absondern könnte: (man beachte, daß diese zwei Zeilen gegenüber den sonst bloß vierzeiligen Strophen des Gedichts auch metrisch überzählig sind).

Ich erörtere nun das Felsen(-Kaskaden-)Motiv in Teil I, II, IV.

I hat 7 Strophen, deren letzte die Überleitung zu II bewerkstelligt, zu den Seelen der Paladine. Die übrigen sechs Strophen sind wieder aufgeteilt: 2 Strophen Akustisches[a], 2 Strophen Visuelles[b], 2 Strophen Akustisches[c], d. h. also das akustische Element wiegt vor, wie im Titel des Gedichts auch angedeutet. In a erkannten wir schon zwei Möglichkeiten: traurige oder fröhliche Weise, der Teil b wird nun genau so zwei Möglichkeiten optischer Art anführen: Winter- und Sommerlandschaft sind ebenso in den Pyrenäen vereint wie die beiden Melodien beim Horn möglich sind:

> Monts gelés et fleuris, trône des deux saisons,
> Dont le front est de glace et le pied de gazons!
> C'est là qu'il faut s'asseoir, c'est là qu'il faut entendre
> Les airs lointains d'un cor mélancolique et tendre.

Warum muß es nun gerade eine so janusköpfige Landschaft sein, in der der Dichter dem Hornruf lauscht? Weil eben zwei Weltauffassungen möglich sind, die lächelnde und die weinende (wobei uns, wie gesagt, Vigny gleich von Anfang an keinen Zweifel übrigläßt, daß er mehr dieser zuneigt). Wir haben diese beiden, die optimistische und die pessimistische, schon im Gegenüber Turpin und Karl der Große gestaltet gesehen. Schultz-Gora sieht in dem *trône des deux saisons* als Bezeichnung der Pyrenäen ein „schönes und originelles Bild", als ob es dem Dichter drauf angekommen wäre, zu zeigen, daß er schöne originelle Metaphern bilden könne — aber wichtiger ist der Zweibegriff, die Anzipität dieses Gebirges, das von vornherein ebenso lachende wie traurige Visionen heraufbeschwören kann (also ganz anders als etwa der Dichter des Rolandsliedes die Pyrenäen gesehen

Digitized by Google

hat: *Halt sunt li pui . . .*); am Anfang des Gedichts möchte uns Vigny noch spannen, die zwei Möglichkeiten noch als (fast) gleich „möglich" hinstellen: so wie die Hindin, die, alle Vorsicht außer acht lassend, dem Horn zuhört, so gespannt lauscht der Leser.

Aber noch einen Grund hat Vigny, uns auf den höchsten Grat der Pyrenäen zu führen: die Kaskade des Cirque de Gavarnie bei Pau, die Vigny nach Schultz-Goras Ausführungen gesehen hat, ist nicht bloß aus sozusagen autobiographischen Gründen, wie es nach Schultz-Gora scheinen könnte, an die Stelle des natürlichsten Abstiegs bei Saint-Jean-Pied-de-Port eingeführt, der Abstieg also um ca. 100 km weiter nach Osten verlegt worden — sondern die Kaskade (die Vigny wie gesagt gesehen hatte) bot ihm das symbolische Rohmaterial, das er brauchte: *Cascades qui tombez des neiges entraînées.* Schultz-Gora hat die Schönheit dieses Verses gespürt: Die Kaskade ist nicht bloß gefaßt als etwas, was „fällt" (gleichsam: *la cascata . . . che casca*), sondern, was zu Tal gerollt wird — genau wie der Held nicht fällt, sondern „gefällt" wird. Die Kaskade muß zu Tal, mit Naturnotwendigkeit, wie der Held nach dem pessimistischen Denken Vignys fallen muß: Vigny führt uns auf den Berggipfel, den er durch die *biche* noch besonders deutlich hervorhebt, nur um uns die *chute immense* zu zeigen. Die Kaskade ist sichtbar und hörbar, so daß Teil c von I eine Art Synthese des visuellen und des akustischen Eindrucks gibt: die *éternelle plainte* der Kaskade ist die Klage über den Tod des Helden (Schultz-Gora meint: „Die Auffassung von dem Wassersturz der Kaskade als einer ewigen Klage [A I] ist etwas gewagt"!), die sich verbindet mit den *chants de la romance*, dem epischen Bericht von dem Helden: „ewige Klage" — in diesem Ausdruck liegt das Problem der Unsterblichkeit, die zwar ewig währt, aber nur dem Unwiederbringlich-Abgeschiedenen gilt.

Schultz-Gora zeigt nun, wie diese Verlegung der Abstiegstelle zu einer „topographischen Diskrepanz" geführt hat, indem in IV das zum Kamm des Gebirges zurückgekehrte Frankenheer das ca. 80 km in der Luftlinie entfernte Roncevaux zu seinen Füßen sehen soll: „Eine solche Unwahrscheinlichkeit glatt hinnehmen zu sollen, bedeutet doch eine starke Zumutung an den Leser, auch wenn letzterer nicht ein Geograph oder ein Philologe ist". Aber es ist eine noch größere Zumutung an den Dichter, daß der Geograph und Philologe nicht an die künstlerische Topographie und Architektonik des Gedichts denkt: in IV müssen wir, soll Vignys Symbolik augenfällig sein, an denselben Punkt geführt werden (*Sur le plus haut des monts* in IV = *au sommet du rocher* I), von dem wir in I das Herabstürzen der Kaskade beobachten konnten: so tief wie die Kaskade stürzt („die höchste in Europa", wie Schultz-Gora uns mitteilt), so tief liegen die gefallenen Helden Roland und Olivier *dans le fond du torrent*: die Helden haben eine *chute immense* getan. Es ist wahr, die physikalische

Digitized by Google

Geographie hat einen kleinen Klaps bekommen, aber die dichterischen Dimensionen des gigantischen Heldenfalles werden aere perennius den Geographen trotzen . . .

Am meisten wurde Schultz-Gora von seiner Methode bei Teil II im Stich gelassen: „Die Felsenepisode . . . ist inhaltlich . . . bedenklich genug, Roland beantwortet die Aufforderung der Feinde (*rends toi!*) mit einem Adynaton (. . . *ce sera lorsque les Pyrénées Sur l'onde avec leurs corps roûleront entraînées*), und als sich ein schwacher Teil dieses Adynatons verwirklicht, indem ein großer Felsen sich von den Bergen löst und in den Abgrund stürzt, dankt er ihm dafür, daß er ihm einen Weg gebahnt hat, rollt ihn wie spielend (*d'une main*) aus dem Abgrund hervor an den Fuß der Berge und schwingt sich hinaus. Allerlei Fragen drängen sich hier unwillkürlich auf. Warum das Heraufrollen des Felsens? Lassen ihm dazu die ihn umringenden Feinde Zeit? Warum schwingt er sich auf den Felsen? Alles, um ein Bravourstück zu machen und die Gegner in Schrekken zu setzen, oder um, wie Geibel und Leuthold in ihrer Übersetzung hinzufügen, „den Rücken sich zu decken"? Dabei bleibt noch in ziemlichem Dunkel, ob die Sarazenen fliehen oder nicht. . . . In A II umringen sie noch Roland, wenn auch von Furcht bewegt (*l'Afrique . . . . . l'entoure et tremble encore*, V. 3); damit steht in gewissem Widerspruch das *prête à fuir* in V. 16, oder trat die Fluchtbereitschaft erst ein, als sie die Riesenkräfte Rolands gesehen hatten, und ist das *prête à fuir* zusammen mit dem *à ce seul pas balance* als Hysteron proteron anzusehen? Die ganze Szene hat einen grotesken Anstrich mit einem leisen Stich insKomische und zeigt zu viele verschwimmende Linien". Schultz-Gora hat nicht gesehen, daß II das Bild der Kaskade abwandelt, um den Helden eben als Helden, trotzend dem menschlichen Feind wie der Natur, zu zeigen: daß Roland gerade das Adynaton wählt: „ich werde mich ergeben, wenn die Pyrenäen einstürzen werden", geschieht natürlich wegen des Parallelismus zum Talabwärtsfall-Motiv in I: in I rollt die Kaskade zu Tal, in II die Felsen — der Parallelismus ist noch unterstrichen durch das in umgekehrter Reihenfolge wiederkehrende Reimpaar *entraînées*: *Pyrénées*. Damit ist die erste der Fragen Schultz-Goras schon beantwortet: Roland rollt den Felsen hinauf, weil er so auf den Grat des Gebirges zu stehen kommt, während seine Kameraden *dans les eaux des torrents* liegen: der Held, der in seiner Einsamkeit über seine Mitmenschen überhöht ist. Die Frage: „Lassen ihm dazu die Feinde Zeit?" ist aus der Sphäre der Alltagsrealität gestellt und hat in der legendären Welt wohl überhaupt keine Berechtigung. Daß Roland sich auf den Felsen schwingt, ist gewiß eine theatralische Trutzgeste, deren Wirkung auf den Feind wir aber dem Dichter glauben müssen: er steht da als „Riese", als starker Einzelner, als der große Er (bezeichnend das *Il reste seul debout* mit einem *il*, das nicht nur die Verbindung mit

Digitized by Google

Teil I besorgt: *l'ombre du grand Roland*), der das ganze Sarazenenheer erschreckt: ich sehe keine Widersprüche und Schwierigkeiten im Text: die Mauren glauben gesiegt zu haben und fordern Roland zur Übergabe auf, wenngleich sie noch zittern (V. 3); als Roland schreckendräuend auf dem Felsen steht, da *balance* das Heer, d. h. *l'armée est ébranlée*, das Heer erzittert so, daß es *prête à fuir* wird. II zeigt also den Sieg des einzelnen über eine gegenerische Welt: ein Schritt des Helden und ein Heer gerät in Auflösung. Von Komik oder Groteske ist nichts zu spüren, höchstens kann man das stark Konstruktive dieses durch die Erfordernisse des Parallelismus und der Motivabwandlung bedingten Abschnitts tadeln. Ob nun Vigny die *brèche de Roland* oder den *pas de Roland*, rein geographisch gesprochen, vor Augen hatte, was Schultz-Gora erwägt, möchte ich unentschieden lassen, vielleicht dachte er sogar an beide auf einmal: *tu m'as fait un chemin* wiese auf die Bresche, *à ce seul pas balance* auf den gigantischen „Schritt" Rolands (man versteht von neuem, daß Vigny die Szene zum cirque de Gavarnie verlegte, da in dessen Nähe die „brèche de Roland" liegt — so hatte er die Bresche neben der Kaskade!). Hauptsache, daß diese geographischen Namen ihm eine heroische Tat Rolands in der Natur nahelegten: das *tu m'as fait un chemin*, das Breschenöffnen, das Sich-Wege-bahnen durch für andere unübersteigliche Hindernisse, gehört ja zum Wesen des Helden (vgl. Winkelried!). Ich halte es für wenig aussichtsreich, die gießbachdurchströmte Schlucht bei Vigny mit dem *in subjectam vallem* von Einhards „Vita Karoli" zu identifizieren, wo die Bekanntschaft mit diesem dem Romanisten so vertrauten Denkmal dem Dichter gar nicht ohne weiteres zuzumuten ist, — um so mehr als diese Schlucht ja mit dem Symbol der herabstürzenden Kaskade, des herabstürzenden Felsen usw. gegeben war. Ist es nicht verfehlt, eine äußere, d. h. außerhalb des Gedichts liegende „Quelle" aufzuspüren, wo doch das Gedicht selbst die beste Quelle für dessen Einzelzüge ist? Schon die Zusammenstellung der sich entsprechenden Ausdrucksweisen von II und IV auf S. 77 hätte Schultz-Gora die Thematik erkennen lassen müssen.

Das Herabrollen des Steins in II ist mit großer Ausführlichkeit geschildert:

> Il bondit, il roula jusqu'au fond de l'abîme,
> Et de ses pins, dans l'onde, il vint briser la cime.

Hier fällt die Wiederholung des *il* auf: die einzelnen Stadien des Herabrollens sind geschildert, als ob der Dichter immer neu Atem holte — handelt es sich doch um das Walten des Schicksals, das später den Helden ebenso tief hinunterrollen wird wie schon seine Genossen: die Personifikation des Felsens im letzten Vers findet Schultz-Gora „sehr kühn", streifend ans „Gesuchte und Preziösenhafte" — nein: der Stein ist personifiziert, weil er Person ist, waltendes Schicksal: er zerschmettert die Häupter der Pinien wie das Schicksal die der

Digitized by Google

Helden — wiederum eine kleine Vorandeutung des künftigen Schicksals des im Augenblick noch unbesiegten Helden (vgl. die verendende Hirschkuh in I). Den wiederholten auf den Stein bezüglichen *il* gegenüber fällt die Nichtwiederholung des *il* in der folgenden Strophe (*Merci, cria Roland . . . Et . . . Sur le roc affermi comme un géant s'élance*) auf, die Schultz-Gora bemerkt hat. Es soll die Gewalt des Schwunges und auch die Schnelligkeit und Unmittelbarkeit der Reaktion des Helden vergegenwärtigt werden.

IV ist als Gegenbild zu II gestaltet: der Grat der Berge ist durch das Weiß des Schaumes der Pferde (*l'écume les blanchit*) hervorgehoben (vgl. *la biche* in I): vom Berggipfel aus sieht Turpin tief unten die beiden Helden *écrasés sous une roche noire*, während deren Werk weiterwirkt.

Der Maure flieht. In II hat Roland den Felsen trotzig emporgewälzt — in IV wird er von ihm erdrückt: dort Trotz-, hier Todesgebärde. Heute noch auf stolzen Rossen, morgen durch die Brust geschossen. Das Hinaufrollen des Felsens ist Sisyphusarbeit gewesen. In kunstvoll-natürlichem Übergang gibt uns Vigny zuerst das Bild des noch im Tod den Olifant erhebenden Roland, dann den Klang, den Verzweiflungston des Horns (in dem letzten, bloß zweizeiligen Teil von IV, den ich zur Verdeutlichung als V bezeichnet habe). Wie in IV ist ja auch in I Akustisches und Optisches verbunden. Und umgekehrt haben wir auch Hindeutungen auf das optische Symbol in III: auch hier klingt das Motiv der zu Tale rollenden Kaskade an in Str. 1:

> Tranquilles cependant, Charlemagne et ses preux
> Descendaient la montagne et se parlaient entre eux.
> A l'horizon déjà, par leurs eaux signalées,
> De Luz et d'Argélès se montraient les vallées.

Und hier wird nun durch die Gewalt der Ereignisse aus dem ruhigen Talabstieg ein angstvolles Zurückwandern zur Bergspitze, parallel zur Wiederaufwärtsbewegung Rolands in II: der Boden, auf dem die Helden sich sicher zu bewegen meinen, ist eben ein *sol trompeur*. Man sieht, die Verse *. . . par leurs eaux signalées, De Luz et d'Argélès se montraient les vallées* entsprechen etwa in I den *cascades qui tombez des neiges entraînées*. Natürlich kann *par leurs eaux signalées* nur die von Schultz-Gora zuerst erwogene Deutung „durch ihre Wasser sichtbar gemacht (im Landschaftsbild)" vertragen. Daß es sich bei den zwei Wasserläufen, wie Schultz-Gora feststellt, „nicht um Kaskaden, sondern um am Boden fließende Gewässer" handelt, entspricht der im Augenblick noch ruhigen Stimmung des Frankenheeres. Daß dadurch die Stelle wieder dem Geographen anstößig wird („ob diese sich dem Auge weithin bemerkbar machen, erscheint wieder unsicher"), hat den um seine Thematik besorgten Vigny nicht weiter beunruhigt.

Digitized by Google

Wenn nun das Gedicht in vier lose Teile (Einleitung + drei hochdramatische Situationen) zerfällt, die durch motivische Thematik verwebt sind, liegt das an dem flüchtig-launischen Charakter alles dessen, was vom Ohr aufgenommen wird: ein Ton trifft das Ohr eines abendlichen Spaziergängers, der *ces bruits prophétiques qui précédaient la mort des paladins antiques* zu hören glaubt, dann etwa den Hornruf Rolands — und vielleicht dessen Nachruhm — locker gewebte Melodiefetzen, die der Wind verscheuchen kann: *Le cor éclate et meurt, renaît et se prolonge.* Und locker gewebt ist die Tonsymphonie, trotz aller Verklammerungen. Jeder einzelne Abschnitt ist als eine *romance* gedacht, die zur „ewigen Klage" der Kaskade hinzuerklingt: eine „ewige Klage" über das Leid der Helden aber muß dieselben Motive wiederholen, die ewige Wiederkehr des Falles von der Höhe andeuten: daher in jedem Teil, in jeder Romanze[1] dieses Zyklus unser Auge immer wieder auf eine Höhe geführt wird, von der es abwärtsgeht in unendliche Tiefen. Die duale Grundstruktur des Ganzen, die wir bis im Detail beobachten konnten, fließt aus der Bipolarität der Erscheinung des Helden: einerseits physisch unterliegend, anderseits (geistig) unsterblich; der Todessturz von höchster Höhe in die Tiefe; der Todesschrei als ewiges Echo — daher auch Optisches und Akustisches in ihrer Sonderung und Verwebung, wobei das Ohr romantischer Fühlweise entsprechend Metaphysisches eher erfassen kann als das Auge. Die Paradoxie des Heldentums ist zur konstruktiven Sprachform des Gedichts geworden.

Die methodische Lehre, die aus dem Vorstehenden gezogen werden kann, ist im Untertitel meines Aufsatzes enthalten: immanente Stilerklärung ist allein imstande, dem Kunstwerk gerecht zu werden, d. h. man muß bei der Stilerklärung innerhalb des Literaturdenkmales bleiben, während etwa apriorische ästhetische Ansichten, philologisch-geographische Kritik, Erforschung von Biographischem,

---

[1] Sch.-G. meint, man wisse nicht, „welchen Begriff hier der Dichter mit dem Worte verbindet" — ich meine, den der (spanischen) Romanze, die ja gern in Zyklen erscheint, der rhapsodisch-fragmentaren Dichtungsform, die Höhepunkte aus einer kontinuierlichen Handlung herausschneidet; es sollen nur 'Fetzen von Handlung' vor unser Auge treten, wie 'Fetzen von Melodie' vor unser Ohr. — Man kann in den Wiederholungen wie (I) *Roncevaux! Roncevaux! dans ta sombre vallée . . .*, (III) *Malheur! c'est mon neveu! malheur! . . .* Erinnerungen an die spanische Romanzentechnik sehen. Baldensperger S. 151 erwähnt « un emploi caractéristique des répétitions de mots et des parallélismes de construction » in *Le cor* und anderen historischen Gedichten, die an ausländische Volksballaden erinnern. — Fubini l. c. S. 157 betont sehr feinsinnig, daß die Figuren in traum-nebelhafter Verschleierung und Unbeweglichkeit gesehen sind, wodurch sie 'noch größer erscheinen' (*il reste seul debout — l'Empereur . . suspend du destrier la marche aventurière — Sur le plus haut des monts s'arrêtent les chevaux*) — es gehört auch diese Darstellung erfüllter Momente, von Augenblicken höchster Spannung, zu denen sich der geschichtliche Handlungsfluß gleichsam kondensiert, zu den typischen Erscheinungen der spanischen Romanze.

Digitized by Google